# Die Quintuplicität der Rhythmik in mittelalterlichen Melodien.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT ZU ROSTOCK

ACAD. LUBLIN BIBL.

Vorgelegt von

Dr. med. Alexander Piotrowski.

Berlin
Verlag von R. Trenkel
1910.

Referent: Prof. Dr. A. Thierfelder.

# I.

Bei Betrachtung der rhythmischen Beschaffenheit des mittelalterlichen Volksliedes fallen uns die sonderbaren Eigentümlichkeiten hinsichtlich der Takteinteilung auf, insbesondere die häufige Anwendung des Taktwechsels.

Der Taktwechsel ist entweder regelmäßig von Anfang bis Ende durchgeführt oder ein neuer Takt von anderer rhythmischer Beschaffenheit unterbricht die gleichmäßige Bewegung an einzelnen Stellen. Im ersten Falle folgt stets auf einen geraden Takt ein ungerader oder auch umgekehrt auf einen ungeraden ein gerader Takt. Der zweite Fall tritt besonders in den Verbindungstakten zweier aufeinanderstoßender Zeilen, gewöhnlich vor dem Schluß als Takterweiterung auf. Daneben gibt es noch eine dritte Form des Taktwechsels; nach einmal stattgefundenem Taktwechsel wird die neu ergriffene Taktart dauernd bis ans Ende festgehalten.

Die Anwendung des Taktwechsels ist so außerordentlich häufig, daß man sich fragen muß, ob denn das Volk jener Zeit für den Taktwechsel (in der überlieferten Form) eine so ausgesprochene Vorliebe hatte, daß es denselben als ein wesentliches und geläufiges Ausdrucksmittel des Gesanges betrachtete und es deshalb bei jeder Gelegenheit, ob passend oder nicht, angewendet hatte, sogar zum Nachteil der Textunterlage.

Wäre dies der Fall, dann könnten wir uns nicht für eine Kunst begeistern, die einem willkürlichen Taktwechsel zuliebe die Melodie in unnatürlicher Weise zergliedert, die sprachrichtige Betonung durch widersinnige Verschiebung des Wortakzentes zu einer falschen macht und die einzelnen Worte durch Einfügen von unmotivierten, den gleichmäßigen Melodiefluß störenden Pausen spaltet.

Daß das Volk jener Epoche, aus welcher die behandelten Lieder stammen, den Taktwechsel kannte und ihn auch an-

gewendet hatte, steht außer Zweifel. Aber der Taktwechsel gehörte einer bestimmten Art von Liedern an, durch deren metrische Form er gerade gefordert wurde. Diese Lieder haben einen Refrain, der oft als Gegenstück zur vorangehenden Zeile oder Strophe, sowohl metrisch als auch der Form nach anders als jene gebaut ist und deshalb rhythmisch anders verwertet werden konnte. In solchen Liedern wirkt der Taktwechsel nicht störend auf den gleichmäßigen Melodiefluß; sein Eintritt ist durch das textliche Metrum motiviert. (Vgl. Beispiel Nr. 9.)

Beim Lesen oder Singen der meisten anderen Lieder mit Taktänderung kann man sich des Gefühls kaum erwehren, daß der Taktwechsel garnicht zu ihnen gehört; er erscheint als etwas Unnatürliches und Widersinniges.

Prüft man die Lieder genauer auf ihr rhythmisches Verhalten, dann kommt man bald zu der Überzeugung, daß ihnen ursprünglich eine andere metrische Fassung zugrunde gelegen hat und daß der gegenwärtige Zustand des Taktwechsels erst eine spätere Zutat ist, infolge künstlicher Notation und Umformung des nur in mündlicher Überlieferung existierenden Originals.

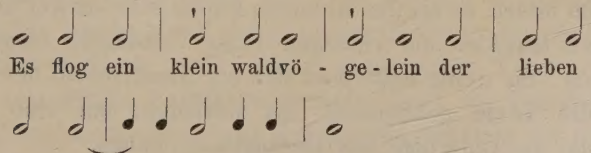
Wie bekannt, sind die mittelalterlichen Volkslieder nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt überliefert, sondern eingehüllt in ein kontrapunktisches Gewebe, welches die Tonsetzer des 14. und 15. Jahrhunderts angefertigt hatten. Wir wissen, daß jene Meister mit Vorliebe alte Volkslieder als Grundmotive für ihre großen polyphonen Werke benutzt haben. Aber die Lieder kamen dabei nicht oder nur selten in ihrer primären Form zu voller Geltung.

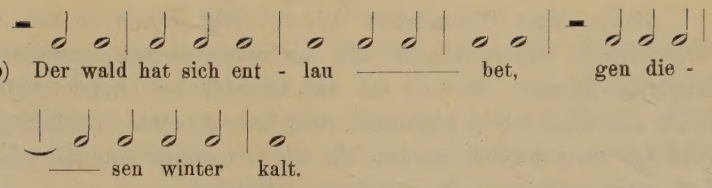
Damit ein Volkslied mit Erfolg als Unterlage zu einer größeren kontrapunktischen Komposition dienen könnte, mußte es sich, entsprechend den damaligen Kunstbedürfnissen und der Kunstauffassung manche Änderung, die nach den herrschenden Regeln und Gesetzen vorgenommen wurde, gefallen lassen. Zuerst wurde die Melodie in eine Taktart eingezwängt, gleichviel ob sie dazu paßte oder nicht. Paßte sie nicht, so wurde das Lied solange verändert, bis alles für das neue Werk geeignet schien.

„Jenen alten Tonmeistern war es nicht darum zu tun, die vorgefundene Hauptmelodie als ein unversehrtes, zusammenhängendes Ganzes, als eine an und für sich bestehende, rhythmisch und metrisch wohlgefügte, dem Sprachakzent angemessene Tonfolge festzuhalten, sondern sie als Grundlage und Einschlag ihres Tongewebes zu verwenden.“ (Böhme.)

„Deshalb scheuten sie sich nicht, nach kontrapunktischen Regeln und damaligem Geschmack kleine Änderungen an den vorgefundenen Melodien vorzunehmen. Zu diesen Änderungen gehören: a) Zerreißen durch Pausen, letztere wurden zu Anfang der Melodie und zwischen die Verszeilen oft mehrere Takte lang gesetzt, um den verschiedenzeitigen Einsatz der Stimmen zu ermöglichen und für Durchführung eines Motivs in der Gegenstimme die nötige Zeit zu gewinnen; b) Wiederholung kurzer Melodiephrasen oder ganzer Perioden, ebenfalls zu dem angedeuteten kontrapunktischen Zwecke; c) Teile der Melodie weglassen und sie in eine andere Stimme verlegen; d) einzelne Noten unverhältnismäßig verlängern (z. B. den Auftakt), andere dagegen verkürzen; e) Verrücken des Taktakzentes oder (was dasselbe ist) Anwendung der Synkopen, um Bewegung in den verschiedenen Stimmen fortzuerhalten; Dissonanzen gehörig einführen und lösen zu können; f) Anbringen von Silbendehnungen (Melismen) usw.; g) Taktarten werden umgestaltet, Tripeltakt (das ältere Taktmaß) in geraden verwandelt; h) sogar Tonschritte in der Melodie werden zuweilen geändert, wodurch freilich die alten Weisen auf den ersten Blick ganz unkenntlich werden.“ (Böhme.)

Dabei wurde auf den Text keine Rücksicht genommen; so entstanden nicht selten bei Takteinteilungen die sprachwidrigsten Akzentverschiebungen. Welche Zerrbilder hierdurch geliefert wurden, zeigen folgende Beispiele aus Fr. M. Böhmes „Altdeutsches Liederbuch“:






So hat kein Mensch im Volke die Lieder gesungen. Solche Taktzerschneidung ist ganz und gar gegen den Geist der Sprache.

Daß die Textunterlage so wenig oder gar nicht berücksichtigt worden ist, erklärt sich aus der großen Bedeutung, die damals der Melodie allein zugeschrieben wurde.

Im eigentlichen Volksliede war natürlich die Sprache der wichtigere Teil. Die Melodie verhalf ihm zu seiner Verbreitung und machte es beliebt. Sie war nicht Zweck, wie in der Kunst, sondern eher Mittel zum Zweck. Der eigentliche Ausdruck des Volksgemüts ist seit undenklichen Zeiten immer das Wort gewesen, der Ton aber dessen wesentliche Stütze.

Die Tonkunst des Mittelalters verkannte dieses Verhältnis, dessen Existenzberechtigung aus seiner geschichtlichen Entwickelung hervorgeht, und stellte es auf den Kopf, indem es die Sprache der Melodie vollständig unterordnete.

„Aber das Verhältnis zwischen Wort und Ton“ — schreibt Liliencron — „zwischen dem Text und seinem musikalischen Leib war völlig geändert. Früher lag das Hauptgewicht auf dem Text; die einstimmig gesungene Melodie war nur die dienende Magd; jetzt aber war die Melodie mit dem über ihr errichteten kontrapunktischen Kunstbau durchaus zur Hauptsache geworden und der Text war umgekehrt zum freilich immer noch unentbehrlichen Träger der Tonreihen herabgesunken. Ein helles Licht fällt auf diesen Zustand durch eine Bemerkung Forsters in der Vorrede zu seiner großen Liedersammlung, die auch für uns (Liliencron) hier eine der Hauptquellen bildet: es sei ihm in vielen Fällen sehr schwer geworden, zu den Musiken die richtigen Texte vollständig zusammenzubringen. So wenig hatte man sich bei Niederschrift der Musiken um die Texte gekümmert, oft zufrieden, um eine einzelne Strophe als Unterlage des Gesanges zu haben.“

Der Volksgesang besaß so mannigfaltige Gestaltung, daß diese in der durch Regeln und Gesetze eingeengten Kunst oft nicht zu voller Geltung kommen konnte; denn die Kunst mußte sich eben nach den herrschenden Bestimmungen richten, und durfte nur eine durch sie gegebene Form benutzen, die sich als wohl durchdachtes, willkürlich gewähltes Mittel zum Zweck der großen Meister präsentiert, während alle Form der Volksmusik unbewußt, von selbst im rechten Moment entsteht.

Da der Volkskomponist jede Strophenzeile als selbständiges Ganzes, aber in gewisser Beziehung zum Nachfolgenden, in einem dem Zeilenmetrum entsprechenden Rhythmus gleich durchkomponierte, so entstanden oft Tonfolgen, die sich nicht so leicht in eine der wenigen Taktarten der Kunstmusik ohne merklichen Schaden für das Original einzwängen ließen.

Durch das Bestreben der Tonmeister, die Volksweise ja nur in einen Takt hineinzubekommen, entwickelten sich rhythmisch ganz verworrene Gebilde, die dann späteren Forschern die Veranlassung zu der Ansicht waren, daß das Volk stets taktlos gesungen und daß es für den Takt kein Verständnis gehabt hätte.

Besonders sind es Lieder mit regelmäßigem Taktwechsel, die zu der Anschauung von der taktlosen Singweise des Volkes geführt haben mögen; denn streng genommen, ist beständiger Taktwechsel kein Takt und die in ihm aufgezeichneten Lieder erscheinen demnach taktlos; — der Takt ist ein einheitliches Zeitmaß und verleiht dem musikalischen Rhythmus einen sicheren Halt. Er ist für die Musik als Objekt der Zeit dasjenige, was die Symmetrie für die Objekte des Raumes.

Das Volk hat wohl taktisch gesungen und besaß ein lebhaftes Empfinden des Rhythmus; das beweisen die zahlreichen Lieder, die in der überlieferten Taktart gesungen werden können ohne Nachteil für Melodie, Text und Geist des Liedes. Der Takt war dem Volke durch den Text gegeben und mußte berücksichtigt werden, weil die Zahl der Hebungen der Zeile eine bestimmte metrisch recht scharf ausgeprägte Form verlieh. „Jedes zum Singen bestimmte Gedicht, wozu das Volkslied gehört, hat nicht nur eine durch Hebung und Senkung der Sprach-

silben bedingte metrische Form (Weise), sondern fordert zu seinem Vortrag auch eine dem Sprachrhythmus möglichst entsprechende musikalische Form, eine rhythmisch geordnete Tonfolge, kurzweg Ton oder Melodie genannt.“ (Böhme.)

Andere Theoretiker wiederum gehen soweit, daß sie behaupten, das Volk habe zu allen Zeiten durchweg taktisch gesungen; die in Noten vorgefundenen Taktwechsel seien nur die Folge ungenauer, nicht fürs Volk bestimmter Notation oder korrumpierende Zutat der Kontrapunktisten, was ihrer Kunst zuliebe wissentlich geschah und besonders durch die ihnen willkommenen Synkopen bewirkt wurde.

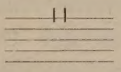
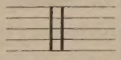
Daß das Volk in Takten gesungen hat, unterliegt keinem Zweifel. Man darf nur nicht meinen, die Taktarten müßten genau dieselben sein, wie sie der Kunst zur Verfügung standen. Die lebendige, aller, durch strenge Regeln bedingter Steifheit ledige Volksmusik erfreute sich auch hierin einer reichen Mannigfaltigkeit, trotz ihrer strengen Einfachheit im einzelnen. So haben viele der überlieferten Lieder ursprünglich eine andere rhythmische Form gehabt, als die auf uns überkommene, die sich meistens durch Unklarheit auszeichnet. Entkleidet man die Lieder dieser Form durch Weglassen von Taktstrichen, überflüssigen, taktfüllenden Pausen usw., so sieht man recht deutlich, daß den Weisen eine Taktart zugrunde gelegen haben müsse, die verschieden ist von der überlieferten und die innerhalb ihrer Grenzen eine mannigfaltigere Bewegung zuläßt und dem Volkscharakter mehr entspricht als jene.

Das erkennt man am leichtesten an solchen Liedern, die im regelmäßigen Taktwechsel aufgezeichnet sind, wie z. B. an dem Liede vom Grafen von Rom (vgl. Nr. 1); aber auch viele andere Lieder, die durchweg den geraden oder den ungeraden Takt haben, auch solche mit unregelmäßigem und sporadischem Taktwechsel lassen das ursprüngliche Zeitmaß nicht verkennen.

In den Liedern mit durchgeführtem Taktwechsel folgt fast regelmäßig auf einen zweiteiligen ein dreiteiliger Takt, oder die Reihenfolge ist umgekehrt. Die zwei Takte umfassen einen Melodieabschnitt, welcher genau zu einer Textzeile paßt, was seiner Entstehungsweise vollständig entspricht. Entfernt man

die vorhandenen Taktstriche und teilt die Melodie in soviele Perioden ein, als die Strophe Zeilen hat, dann erhält man eine Lesart des Liedes, die wesentlich verschieden ist von der überlieferten. Das melodische Gewand des Liedes zerfällt dann in Abschnitte, die, in der überlieferten Kunstform aus zwei ungleichen Taktarten, nämlich einem geraden und einem ungeraden Takte zusammengesetzt, jetzt einander gleichwertig sind und von denen jeder ein selbständiges, rhythmisch in sich abgeschlossenes Ganzes repräsentiert und zwar den fünfteiligen Takt oder Quintupeltakt.

In dieses gleichartige Taktmaß löst sich der melodische Rhythmus bequem und vollständig auf. Dabei schwinden falsche Akzente auf Ton und Wort, die in den überlieferten Formen reichlich vorhanden sind und recht störend wirken, von selbst; die Melodie entfaltet sich frei und fließend und ist rhythmisch belebt. Auch ist nicht zu verkennen, daß hierbei der Charakter des Liedes deutlicher zum Vorschein kommt und daß die Lesart dadurch mehr der ursprünglichen Fassung des Liedes entspricht. Im Gegensatz zu der überlieferten Form mit durchgeführtem Taktwechsel singt sich das Lied in dieser Einteilung glatt und leicht, ohne daß man jeden Augenblick bei einem unmotivierten Taktwechsel zu stolpern braucht.

Den fünfteiligen Takt im mittelalterlichen Volksliede haben schon Böhme und andere geahnt. Böhme hat ihn sogar in manchen Weisen angedeutet, entweder durch zwei kurze Striche auf der ersten Linie des Notensystems:  oder durch Verdoppelung des Taktstriches:  . Diejenigen Lieder, welche im regelmäßigen Taktwechsel überliefert sind, spricht er bestimmt als solche mit Quintupeltakt an. Er hat aber in seinem Werke „Altdeutsches Liederbuch“ kein Lied nach den eben angeführten Gesichtspunkten aufgezeichnet.

Die Prüfung einer großen Anzahl mittelalterlicher Volkslieder auf ihre primäre Rhythmik ergab für mich bei vielen den Quintupeltakt als natürliches Taktmaß, welches nur durch die überlieferte künstliche Form verdeckt und verdunkelt war.

Das fünfteilige Taktmaß hat in den alten Tonweisen um so mehr Berechtigung, als es dem Volkscharakter besonders entspricht, da es eine freiere Vortragsweise zuläßt. „Das nicht dressierte Volk singt (wo es eben noch aus dem Herzen, ohne Notenbücher singt) selten streng im Takt. Dehnungen und Beschleunigungen sind ihm und waren ihm jedenfalls zu allen Zeiten ebenso eigen, wie dem Kunstsänger sein ritardando und accelerando, ohne sich dessen während der Ausübung bewußt zu sein und ohne die technischen Ausdrücke dafür zu kennen“ (Böhme).

Aber die Möglichkeit solcher freien Vortragsweise, ohne völlig taktlos zu werden, konnte wohl durch den Quintupeltakt erreicht werden. Er verlieh dem Gesange dadurch, daß er größere Mannigfaltigkeit im Melodiefluß und Rhythmus zuließ, etwas Schwungvolles und machte ihn interessant. Durch den Quintupeltakt kam auch die Sprache richtig und deutlich zur Geltung.

„Langweilig (das darf man aus den musikalischen Dokumenten vergangener Jahrhunderte folgern), langweilig war dem Volke jener Zeit der ewig gleichbleibende Pendelschlag, also die taktische Musik, die wohl zum Marsche und für Bereiter gut und für Tanzmusik notwendig, aber für alte ausdrucksvolle Gesangsmusik zu keiner Zeit geliebt und geübt worden ist.“ — „Das frisch pulsierende Leben der Deutschen beim Anbruch einer neuen Zeit am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts bedurfte eines anderen Weckers, eines anderen Rhythmus, als den der Dreschflegel. Für den Freiheitsdrang des Volksgemütes, für den seelenvollen Ausdruck tiefinnerster Geheimnisse durch tonisch rhythmische Mittel, paßte nicht der militärische Takt“ (Böhme). Wohl aber entsprach allen Anforderungen der reich bewegten Volkspoesie der innerhalb seiner Grenzen rhythmische Mannigfaltigkeit zulassende Quintupeltakt, dessen eigenartiger Reiz nicht zu leugnen ist*).

*) Der fünfteilige Takt war schon im klassischen Altertum bekannt gewesen, wie Thierfelder durch seine Bearbeitung des im November 1893 bei den französischen Ausgrabungen in Delphi gefundenen Apollohymnus nachgewiesen hat.

## II.

Der Quintupeltakt, resp. die fünfteilige Periode beschränkt sich nicht allein auf diejenigen Lieder, welche sich in regelmäßigem Taktwechsel bewegen, sondern er liegt auch vielen Melodien zugrunde, die in den Aufzeichnungen der Kontrapunktisten scheinbar dem reinen zwei- oder dreiteiligen Taktsystem oder auch dem unregelmäßigen Taktwechsel unterworfen sind. Unter den beigegebenen 20 Beispielen ist bei weitem die größte Zahl nicht im regelmäßigen Taktwechsel, sondern in verschiedenen Taktarten aufgezeichnet. Man darf jedoch nur auf das Verhältnis von Wort und Ton bei manchen dieser Lieder achten und man merkt an der widersinnigen rhythmischen Akzentverschiebung im Text, von der betonten auf die tonlose Silbe (eine Folge des aufgezwungenen Taktstriches), daß die vorliegende Takteinteilung nicht die ursprüngliche ist. Die Analyse fördert dann die fünfteilige Periode als primär zugrunde gelegt zu Tage.

Wie ist nun der Quintupeltakt in den Liedern zu erklären? Warum ist er natürlicher als ein anderer Takt? Beim Apollohymnus ist die fünfteilige Taktart durch das päonische Versmaß des Textes bestimmt. Für das mittelalterliche Volkslied trifft etwas Ähnliches nicht zu. Nur eins steht fest, daß ein Quintupeltakt gleich ist einer in sich abgeschlossenen und unabhängigen Melodieperiode, die genau einer Verszeile entspricht.

Woher stammt nun diese Quintuplicität der melodischen Rhythmik. Ist sie ein willkürliches, künstliches Produkt der Volksmuse oder ist sie die natürliche Folge der metrischen Verhältnisse in der Textunterlage?

Wir wissen, daß der Charakter der Verszeile von der Zahl der in ihr vorhandenen Hebungen (nur diese werden im Volksliede gezählt) abhängt.

Die am Schluß der Abhandlung beigefügten Beispiele lassen sich hinsichtlich des Strophenbaues in drei Gruppen einteilen.

Die erste Gruppe enthält solche Lieder, deren Strophen nur aus Verszeilen mit je drei Hebungen zusammengesetzt sind. Sie umfaßt die Beispiele Nr. 1—6.

Zur zweiten Gruppe gehören Lieder, deren Strophen nur aus Verszeilen mit je vier Hebungen bestehen: Nr. 7—10.

In der dritten Gruppe bestehen die Strophen aus Verszeilen zu drei und vier Hebungen, und zwar ist eine der beiden Versarten immer vorherrschend. Diese Gruppe ist bei weitem die größte. Sie umfaßt die Beispiele Nr. 11—20.

Wir wollen jede der drei Gruppen gesondert einer eingehenden Analyse unterwerfen, indem wir die entsprechenden Lieder in ihre einfachen textlichen und melodischen Bestandteile zerlegen. Wir beginnen mit Gruppe I und wählen für unsere Betrachtung das uns bereits geläufige Beispiel 1: „Das Lied vom Grafen von Rom".

Das Lied zerfällt in mehrere (31) Strophen zu acht Zeilen mit je drei Hebungen. Da alle Strophen in der Form untereinander gleich sind, so genügt für unsere Darlegung die erste Strophe, also:

1. Ich künd euch newe märe
2. und wölt ir die ver-stan:
3. In Rom da saß ein herre,
4. ein graf gar wolge-tan,
5. der was von reicher habe,
6. was milt und tugend-haft,
7. wolt ziehn zum heilgen grabe
8. nach ern und ritter-schaft.

Trotz derselben Zahl der Hebungen sind die Verszeilen einander nicht völlig gleich. Jede Zeile unterscheidet sich von der vorhergehenden durch den Endreim; dieser ist bei den Zeilen 1, 3, 5 und 7 zweisilbig oder weiblich, auch klingender Reim genannt, bei den Zeilen 2, 4, 6 und 8 aber einsilbig oder männlich, auch stumpfer Reim genannt. Es wechselt somit der weibliche Reim mit dem männlichen ab. Die Formel

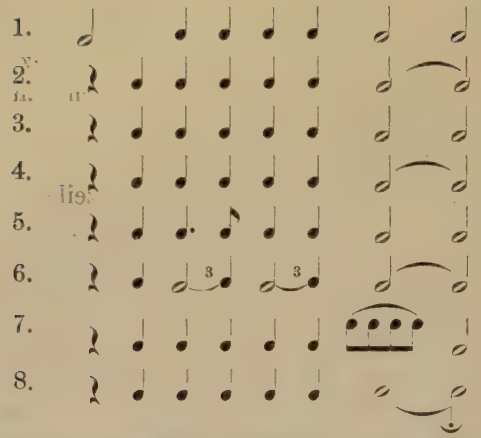
dafür ist: $\begin{matrix} 3 - a \\ 3 - b \end{matrix}$; hierin bedeuten die Zahlen die Quantität der Hebungen, die Buchstaben den Endreim. Die Zeilen mit weiblichem Reim schließen mit einer tonlosen Silbe oder Senkung, dagegen die Zeilen mit männlichen Reim haben am Schluß eine betonte Silbe oder Hebung. Da das Versmaß durchweg den jambischen (⏑–) Charakter hat*), so schließen die Zeilen mit weiblichem Reim mit der ersten Jambushälfte. Beim Deklamieren fällt das besonders auf; man hat das Empfinden, als wäre die Zeile noch nicht zu Ende, als ob an der Stelle noch etwas fehlte. Dieses Etwas ist die zweite Jambushälfte, eine betonte Silbe oder Hebung. Man macht deshalb an dieser Stelle gern eine rhythmisch präzisierte Pause, um durch sie die fehlende Hebung anzudeuten. Der Vers erscheint dann als solcher mit vier Hebungen, wobei an Stelle der vierten Hebung die Füllpause tritt. Die Kunst nennt einen derartigen unvollständigen Versfuß am Schlusse einer metrischen Reihe katalektisch.

Demgegenüber sind die Verszeilen 2, 4, 6, 8 mit männlichem Reim metrisch vollständig abgeschlossen; sie haben im Gegensatz zu den anderen einen akatalektischen Schluß. Ihre Gestalt ist deshalb eine feststehende; die Zahl der Hebungen kann weder vermindert noch vermehrt werden ohne Charakteränderung des Verses.

Wie verhält sich nun die Melodie dazu? Wir wollen auch sie nach denselben Gesichtspunkten betrachten und dann in Vergleich zum Text setzen.

Ihre rhythmische Form ist folgende:

*) In den deutschen Liedern (im Gegensatz zu den romanischen und slawischen) ist der Jambus ⏑– (natürlich in übertragener Bedeutung: tonlos-betont) vorherrschend, dagegen der Trocheus –⏑ nur selten zu finden. „Diese auffallende Erscheinung ist nicht Liebhaberei der Volkssänger, sondern muss aus der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache, besonders aus ihren vielen tonlosen Vorsetzsilben, erklärt werden.“ (Böhme.) Dadurch ist auch der so häufig vorkommende Auftakt in der Melodik verständlich.




Wie wir sehen, zerfällt die Melodie in acht Perioden, entsprechend den acht Verszeilen der Textunterlage. Die Perioden sind rhythmisch (darum handelt es sich hauptsächlich) einander fast vollkommen gleich. Jede Melodieperiode schließt sowohl über dem katalektischen als auch über dem akatalektischen Versfuß durchweg mit zwei langen Notenwerten, in unserem Falle mit 𝅗𝅥 𝅗𝅥, die wir der Kürze wegen bloß Längen nennen wollen. Diese Längen sind nicht absolut, sondern nur relativ aufzufassen, da sie wegen ihres doppelten Wertes zu den übrigen Notenwerten der melodischen Tonfolge in dem Verhältnis der Länge zur Kürze stehen. Sie führen eine Steigerung des melodischen Flusses herbei und bilden den Höhepunkt der tonischen Ausdrucksweise; sie bringen dadurch in den Vortrag eine angenehme Abwechselung. Ständen an ihren Stellen zwei kurze Notenwerte, dann würde die Periode zu gleichmäßig, der Schluß geradezu tingeltangelartig und das ganze Lied recht langweilig sein. So aber ist in der melodischen Ausdrucksweise ein gewisser Schwung nicht zu verkennen. Durch die beiden Längen kommt die Periode auch zu einem würdigen Abschluß.

Betrachten wir nun die Längen in ihrer unmittelbaren Beziehung zur übrigen Melodik, so leuchtet uns gleich ein, daß diese Längen gerade dasjenige sind, wodurch die Quintuplicität der melodischen Rhythmik bedingt wird.

Vergleichen wir jetzt die Melodie mit der Textunterlage, so beobachten wir, daß die soeben betrachteten zwei Längen am Schluß eines Melodieabschnittes meistens auf wichtige Worte des Textes fallen, die in der Deklamation den Nachdruck verlangen. Um sein Lied mit Emphase vorzutragen, brachte der Volksdichter am Schlusse der Verszeile eine Dehnung der Silben an, wodurch die inhaltlich bedeutsamen Worte am Ende des Verses recht voll zur Geltung kamen. Dabei wurde natürlich die tonlose Endsilbe des weiblichen Reimes auch gedehnt; um das metrische Gleichgewicht zu erhalten, wurde der männliche Reim der Wechselzeile entsprechend behandelt. Diese Dehnung in der Deklamation brachte die Dehnung im Gesang mit sich, und so entstanden die beiden Längen*) am Schlusse jeder Melodieperiode als Folge der deklamatorischen Dehnung im Text. Diese Längen lassen sich ziemlich auf gleiche Stufe stellen mit der Fermate im heutigen Choral.

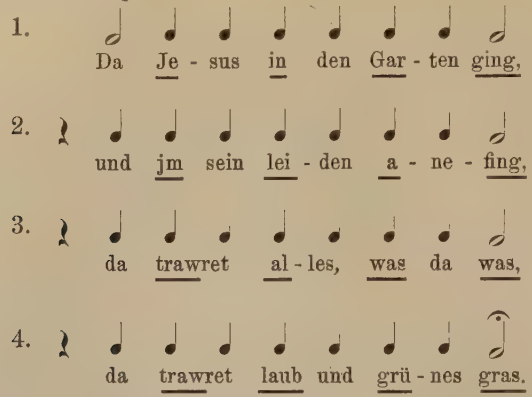
Aus dem eben Gesagten folgt mit Notwendigkeit, daß die Quintuplicität der melodischen Rhythmik im letzten Grunde aus der deklamatorischen Dehnung des Endreimes hervorgegangen ist, — denn wir haben gesehen, daß zwischen beiden ein kausaler Zusammenhang besteht, — indem sich die deklamatorische Dehnung zur Quintuplicität der Melodik im Verhältnis von Ursache zur Wirkung befindet.

Damit ist die Natürlichkeit des Quintupeltaktes in den Liedern der Gruppe I begründet. Die obige Ausführung gilt nicht für das betrachtete Beispiel allein, sondern überhaupt für sämtliche Lieder der I. Gruppe; sie lassen sich alle nach demselben Schema zergliedern und liefern dasselbe Resultat. Etwaige Abbiegungen sind als Folge von falscher Notation oder Entstellung durch die Kontrapunktisten oder auch als Ausnahme aufzufassen.

---

*) Fallen die beiden Längen auf einen gemeinsamen Ton, so werden sie in eine Note von dem doppelten Werte einer Länge zusammengezogen, falls der Vers mit männlichem Reime schließt. Vgl. Beispiel 3 Schluß und Beispiel 5 Mitte.

Wir gehen nun zur zweiten Gruppe über. Hier sind die Verhältnisse etwas anders. Wir greifen ein beliebiges Beispiel heraus und betrachten es nach den oben durchgeführten Gesichtspunkten: Also Beispiel 7.




Hierbei beobachten wir Folgendes: Die Strophe ist kurz und einfach; sie besteht aus vier Versen mit je v i e r Hebungen. Die Verszeilen sind metrisch in sich vollständig abgeschlossen. Der jambische Charakter des Metrums ist deutlich ausgeprägt. Der Endreim ist durchweg männlich, also der letzte Versfuß akatalektisch.

Ebenso zerfällt die Melodie in vier einfache, fünfteilige, selbständige Perioden, von denen jede einer Verszeile entspricht. Man erkennt auf den ersten Blick den ausgesprochenen Parallelismus zwischen Text und Melodie. Die einzelnen Melodieabschnitte sind einander völlig gleich. Sie unterscheiden sich von den im voraufgehenden Abschnitt besprochenen wesentlich dadurch, daß sie nicht mit zwei Längen, wie jene, sondern nur mit einer Länge schließen. Diese Länge bildet den Höhepunkt des rhythmisch melodischen Ausdrucks, bringt die Periode zu einem voll befriedigenden Abschluß und ist überhaupt für die II. Gruppe ebenso charakteristisch wie jene beiden Längen für Gruppe I; sie bedingt die Quintuplicität der melodischen Rhythmik. Ihre Entstehung verdankt auch sie der deklamatorischen Dehnung des Endreimes in der Verszeile, denn sie fällt auf ein Wort, das nicht nur wegen seiner inhaltlichen

Bedeutung im Vortrag sehr oft den Nachdruck verlangt, sondern auch metrisch von Wichtigkeit ist, indem es als Hebung betont wird. Wie wir sehen, ist auch in der II. Gruppe die deklamatorische Behandlung des Textes die primäre Ursache der Quintuplicität.

Vergleichen wir nun einen Liedabschnitt der zuerst betrachteten Gruppe mit einem solchen der letzteren, also:

a) und b)

Ich künd euch newe märe, Da Jesus in den Garten ging,

so bemerken wir, daß beide Melodieperioden metrisch vollkommen gleichwertig sind. Sie bilden je einen fünfteiligen Takt von derselben Quantität. Ihr Unterschied besteht nur in dem rhythmischen Aufbau, also in der Qualität.

Zunächst fällt uns auf, daß die beiden Abschnitte in ihrem Schluß nicht übereinstimmen. Bei a ist der Schluß länger als bei b; er wird dort durch zwei Längen ( ) gebildet, hier durch eine ( ). Folgerichtig ist der melodische Kern bei a kürzer als bei b. Es besteht also bei beiden Perioden ein umgekehrtes Verhältnis in der quantitativen Anordnung ihrer wichtigsten Bestandteile, nämlich des melodischen Kernes und des Schlusses. Eine solche kompensatorische Verteilung ist aber notwendig, wenn der metrische Gesamtwert in beiden Perioden derselbe ist. Die Ursache für diesen charakteristischen Aufbau liegt in der Zusammensetzung des Textes. Unserer früheren Erörterungen zufolge wissen wir, daß die Verszeile bei a drei Hebungen zählt, bei b deren vier. Der Schluß wird in jeder der beiden Verszeilen durch je eine Hebung gebildet (die Senkung des weiblichen Endreimes bei a wird nicht gezählt); er ist also in beiden Versen gleichartig. Das muß festgehalten werden, denn wir wissen, daß das tonische Aequivalent in den beiden entsprechenden Melodieabschnitten nicht dasselbe ist.

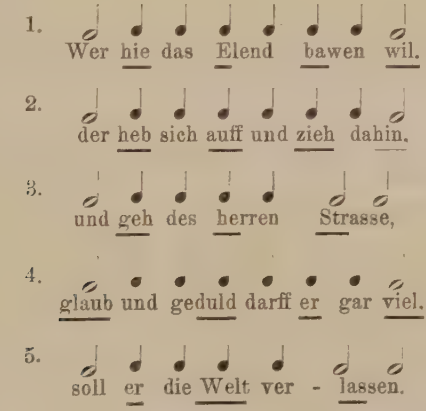
Woher stammt denn nun die quantitative Ungleichmäßigkeit in der Vertonung des gleichartigen Versschlusses? Darüber gibt uns die Betrachtung des melodischen Kernes im Zusammenhang mit dem Versinhalt (es ist hier der metrische Versinhalt

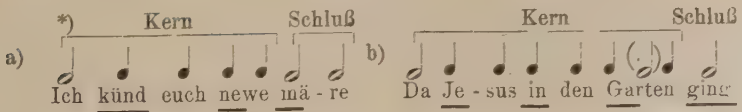
gemeint) Aufschluß. Den Versinhalt erhalten wir nach Abzug des metrischen Zeilenschlusses von der Verszeile. Dieser ist aber eine Hebung, welche wir als metrische Einheit nur von der Gesamtzahl der in der Verszeile vorhandenen Hebungen zu subtrahieren brauchen, um den reinen, metrisch genau präzisierten Versinhalt vor uns zu haben. Derselbe besteht bei a aus 3—1 = 2 Hebungen, bei b aus 4—1 = 3 Hebungen. Wir sehen, daß der Versinhalt bei a kleiner ist als bei b. Nach den gegebenen metrischen Verhältnissen des Textes muß sich die Melodie richten. Tatsächlich ist das hier der Fall. Schon in der voraufgehenden Untersuchung haben wir feststellen können, daß der melodische Kern bei a kürzer ist als bei b; er entspricht vollkommen dem kleineren Versinhalt. Bei b ist umgekehrt der melodische Kern größer als bei a, entsprechend dem größeren Versinhalt. Jetzt verstehen wir auch, warum in beiden melodischen Perioden der Schluß verschiedenwertig ist. Er ist bekanntlich bei a länger als bei b. Das kommt daher, daß die Melodie bei a sich wegen des kürzeren Versinhaltes mit einem entsprechend kleineren melodischen Kern begnügen konnte und deshalb mehr Quantität, nämlich zwei Längen ( ), für den Abschluß zu verwerten vermochte, dessen Länge, wie wir wissen, durch die deklamatorische Dehnung des Endreimes infolge des auf dem letzten, inhaltlich wichtigen Worte der Verszeile ruhenden Nachdruckes bedingt ist. Anders verhält sich die Sache bei b. Hier wurde infolge des längeren Versinhaltes der größere Teil des tonischen Materials für den Aufbau der eigentlichen Melodie der Gesangsperiode verbraucht. Für den Schluß mußte die letzte Länge ( ) genügen. Und diese Länge, welche die Quintuplicität der musikalischen Periode bedingt, war wiederum erforderlich infolge der deklamatorischen Dehnung des Endreimes. Stände an Stelle der Länge eine Kürze, dann würde diese den Anforderungen der Textunterlage nicht entsprechen. Die Musik würde, abgesehen von dem nahezu trivialen Abschluß, wegen der rhythmischen Charakterlosigkeit der einzelnen Melodieabschnitte des Reizes bar sein.

Während also bei a die vorletzte Länge den melodischen

Abschluß zu bilden hilft, gehört diese Länge bei b noch zum musikalischen Kern*) als tonisches Aequivalent für die letzte Hebung des Versinhaltes, d. h. für die vorletzte der ganzen Verszeile. Da diese aber nicht allein, sondern in den meisten Fällen in Begleitung einer folgenden Senkung auftritt, so mußte die Länge von ihrem Werte einen Teil für die vorletzte Hebung und einen für die Senkung abgeben; sie büßte dadurch ihre Einheitlichkeit ein. Zuweilen zerfällt auch die vorletzte Länge der I. Gruppe in zwei oder mehrere Kürzen; diese sind dann aber gebunden und gehören gemeinsam stets der letzten Hebung des Verses an. (Vgl. Beispiel 1 b vorletzter Takt.)

Über die dritte Gruppe ist wenig zu sagen. Zu ihr gehören Lieder mit Verszeilen zu drei und vier Hebungen, wobei eine der beiden Versarten in der Strophe immer vorherrschend ist. Dementsprechend trifft man in der Melodik Quintupeltakte mit einer Schlußlänge neben solchen mit zwei Schlußlängen. Erstere gehören zu Verszeilen mit vier Hebungen, letztere zu Versen mit drei Hebungen, entsprechend den vorhin festgestellten Regeln. Es ist leicht ersichtlich, daß die dritte Gruppe nur eine Kombination der beiden anderen Gruppen darstellt. Das folgende Beispiel diene zur Illustrierung des Gesagten: (Nr. 11)



Der interessante Wechsel zwischen den beiden völlig gleichwertigen, aber rhythmisch eigenartigen Takten verleiht dem Gesange einen besonderen Reiz. Durch sie kommen die im Text vorhandenen Gegensätze musikalisch bestimmter zur Geltung. Es mag daher auch nicht verwundern, wenn ein so ausdrucksfähiges musikalisches Hilfsmittel beim Volke beliebt war und gern und häufig zur Anwendung kam.

Infolge des verschiedenartigen Abschlusses haben die beiden Formen des Quintupeltaktes einen so ausgeprägten Charakter, daß sie mit Leichtigkeit auseinander gehalten werden können. Ihre Eigenart gestattet einen untrüglichen Schluß auf die metrische Beschaffenheit der Textunterlage. Man weiß nun, daß ein Quintupeltakt mit zwei Schlußlängen zu einer Verszeile mit drei Hebungen und das ein Takt mit einer Länge am Schluß zu einem Verß mit vier Hebungen gehört.

Diese tonisch rhythmischen Kriterien dürfen nicht unterschätzt werden, denn sie können die Nachforschung nach Textunterlagen für gefundene alte Melodien von entsprechendem Charakter wesentlich erleichtern, indem sie die metrische Art des Textes von vornherein bestimmen.

So glaube ich hiernach auch nicht zu irren, wenn ich meine, daß zu der im Quintupeltakt zu singenden Melodie Nr. 10 unserer Beispiele, welche in dem Werke von Böhme unter Nr. 377 als „Noch ein Lindenschmidston“ ohne Worte mitgeteilt ist, nur ein solcher Text gehört, dessen Strophen aus fünf Zeilen mit je vier Hebungen bestehen.

## III.

Über die Anordnung der beigegebenen Beispiele habe ich bereits eingangs des vorigen Kapitels das Nähere mitgeteilt.

Alle Lieder sind zuerst in der überlieferten Form aufgeschrieben und dann in Quintupeltakt umgesetzt, jedoch nicht in der im Kapitel II vorgezeichneten typischen Gestalt (mit Ausnahme von Beispiel Nr. 1 und der Lieder mit Refrain), sondern mit Auftakt, entsprechend unserem modernen Geschmack. Neben oder unter der Aufschrift eines jeden Liedes ist die Quelle, der es entstammt, angegeben. Der neuen Übersetzung des Liedes schließen sich häufig erläuternde Bemerkungen an.

Das Verhalten der Lieder inbezug auf die Durchführung der Quintuplicität in der melodischen Rhythmik ist nicht immer gleichmäßig. Bei einigen Weisen genügt schon die bloße Entfernung der Taktstriche der alten Meister, um den fünfteiligen Takt in einfacher und reiner Gestalt vor sich zu haben (vgl. Nr. 7), bei vielen wird der Quintupeltakt durch Vereinigung zweier oder dreier Noten zu Triolen ( oder ) ohne Schwierigkeit wieder hergestellt (vgl. Nr. 1), bei anderen tragen geringfügige Korrekturen von Notenwerten wesentlich zu seiner Durchführung bei (vgl. Nr. 6 Anfang).

Die Anwendung von Triolen ließe sich oft einschränken durch wertvermindernde Korrekturen der einen oder der anderen Note, die ihre Länge nur dem Umstand verdankt, daß das Lied als Unterlage zu einem kontrapunktischen Werke verwendet wurde und sich daher dem neuen aufgezwungenen Takte zuliebe solche Änderungen gefallen lassen mußte. Das beweisen die verschiedenen Lesarten eines und desselben Liedes.

So zeigt das Lied Nr. 7 in der Böhmeschen Lesart den Quintupeltakt in ganz reiner Form. Bei Benutzung der Aufzeichnung Nr. 76 aus Liliencrons „Deutsches Leben im Volkslied um 1530“ würde man zu Triolen greifen müssen, um den Quintupeltakt durchzuführen. An den Stellen, welche in Nr. 7

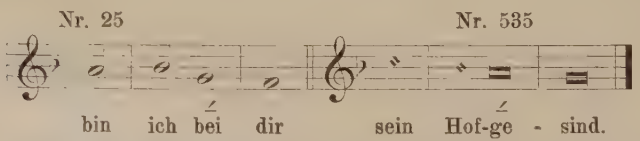
unserer Arbeit mit *) bezeichnet sind, stehen bei Liliencron halbe Noten, bei Böhme dagegen Minimae oder nach unserer Schreibart Viertelnoten. Nach letzterer Lesart hat der Quintupeltakt eine einfache, der Verszeile zu vier Hebungen entsprechende charakterische Gestalt:

Nach der Liliencronschen Aufzeichnung würde er lauten:

Daß das Volk melodische Figuren kannte, die unseren Triolen entsprachen, und solche häufig angewendet hatte, steht außer Zweifel und geht aus den zahlreichen überlieferten Beispielen hervor. Der Umstand, daß dem Volke der technische Ausdruck dafür nicht bekannt war (es bedurfte eben für den unbewußten Ausfluß seines Gemütes keines Namens), spricht nicht gegen den Gebrauch solcher Figuren. Ich lege aber meiner Arbeit solche Lesarten zugrunde, in denen der Quintupeltakt in einfacher Form enthalten ist, um eben möglichst einfache Beispiele zu haben. Deshalb benutzte ich für das Lied Nr. 7 Böhmes Lesart.

Häufiger als die Notenumwertung wäre eine richtige Umstellung mancher durch die Kontrapunktisten verwechselter Notenwerte am Platze. Nicht selten wird eine solche Richtigstellung durch den Akzent angedeutet.

„Als rhythmische Eigentümlichkeit in Tenormelodien aus Tripeltakt finden wir häufig Kadenzen mit sprachwidriger Betonung durch Verwechseln der langen mit der kurzen Note.“ Man vergleiche vorstehende zwei Proben z. B.:




„Diese oft wiederkehrende falsche Betonung, eine Sonderbarkeit der alten Melodik, mag im einstimmigen Volksgesang schwerlich ausgeübt worden sein, sondern ist vermutlich erst von Tonsetzern zuliebe der im Diskant gebräuchlichen Quartligatur eingeführt worden.“

„Bei Übertragung einstimmiger Volksmelodien in moderne Noten hat man das Recht, dergleichen hinkende, naturwidrige Kadenzen zurechtzurücken“ (Böhme).

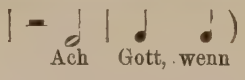
Von diesem Recht habe ich keinen Gebrauch gemacht, da ich mich einerseits nicht dem Vorwurf der Willkür aussetzen mochte, andererseits aber ich meinen Zweck durch Triolen erreichte (vgl. Nr. 1). Wo diese zu keinem brauchbaren Resultat führten, oder nicht anwendbar waren, notierte ich den betreffenden Melodieabschnitt in seiner überlieferten Gestalt und sah von einer Umstellung der verwechselten Notenwerte ab. Dagegen habe ich mich nicht gescheut, eine fehlerhafte Textstellung zurechtzurücken und bei anderer Gelegenheit dem Quintupeltakt zuliebe in der Melodie Notenlängen zu kürzen, wenn eine Kürzung notwendig war und wenn sie sich rechtfertigen ließ.

Solche Notenwerte sind vor allem die Brevis (𝅜) und die Longa (𝅗𝅥). Erstere habe ich nicht mit 𝅗𝅥, sondern mit 𝅗𝅥 übersetzt, als wenn an ihrer Stelle eine Semibrevis (𝅝) gestanden hätte, z. B. in dem Liede Nr. 11 bei dem Zeichen *). Sie ist, wie aus Text und Melodiefluß hervorgeht, an jener Stelle ganz verkehrt und erklärt sich nur aus dem Bestreben der Tonsetzer, die Melodie um jeden Preis in einen geraden Takt hineinzubekommen; der Text spielte dabei keine Rolle.

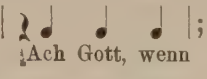
So ist auch ersichtlich, warum die durch Taktstellung und Zeitwert recht stark betonte Note auf eine völlig tonlose Silbe, das unbetonte „se“ in Straße, zu stehen kam. Es ist kaum glaublich, daß das natürlich empfindende Volk eine solche widersinnige Zusammenstellung von Wort und Ton geduldet hätte, abgesehen schon von der plötzlich hervorgerufenen Stockung im Melodiefluß. Der Quintupeltakt läßt sich in dieser Periode nur mit Hilfe von Triolen wieder herstellen, wenn man die Brevis beibehalten und mit 𝅗𝅥 übersetzen will. Die richtige Wiedergabe der Note durch eine 𝅗𝅥 gibt uns aber sofort den Takt in seiner einfachen und reinen Gestalt, wie er ursprünglich höchst wahrscheinlich gewesen ist. Hierbei fallen die Triolen fort. Daß die Brevis bei *) nicht am Platze ist, sondern eine sekundäre Bildung der Tonsetzer, dem geraden Taktmaß zu-

liebe, können wir aus den im vorigen Kapitel dargelegten Gesichtspunkten mit Bestimmtheit annehmen. Nach meinem Dafürhalten ist sie ein künstliches sekundäres Produkt; das ersieht man schon aus der falschen Akzentverschiebung im Text. Es ist daher unrichtig, die Brevis an dieser Stelle mit 𝅜 zu übersetzen. Ich halte mich deshalb für berechtigt, an Stelle der Mensuralnote 𝅜 nicht eine 𝅗𝅥, sondern eine 𝅗𝅥 zu setzen, damit der im übrigen durchweg deutliche Quintupeltakt eine möglichst einfache Form hat, was dem ursprünglichen Charakter des Liedes nicht nur keinen Abbruch tut, sondern das Original desselben eher hervortreten läßt.

Ebenso verhält es sich mit der Brevis zu Beginn des Liedes Nr. 6. Kein Mensch wird die einstimmige Melodie mit einer Brevis eingeleitet haben. Dieselbe ist wohl in einem mehrstimmigen Werk (und aus einem solchen stammt sie) verständlich; dann ist aber auch ihre Aufgabe eine andere; sie soll den Takt ausfüllen, während die anderen Stimmen nacheinander einsetzen. Übrigens gehört der vorgezeichnete Takt dem Liede nicht an, das dürfen wir aus der sprachwidrigen Akzentverschiebung im Text gleich zu Anfang schließen. Daß die Mensuralisten ohne Skrupel lange Noten an den Anfang setzten, wenn der Takt es verlangte, lehren uns die Beispiele, in denen z. B. die tonlose Vorsetzsilbe zu Beginn eines Liedes auf eine lange Note gesungen wird. So fängt das Lied „Liebesklage“ (Nr. 208 bei Böhme) mit einer 𝅜 an, (übersetzt:




Bei Liliencron unter Nr. 60 dagegen natürlicher




— „die von Natur kurze Auftaktnote wird willkürlich verlängert, z. B. statt

(Böhme).

Das erstere Beispiel ist insofern sehr interessant, weil es durch die verschiedene Takteinteilung in den beiden Lesarten die Willkür der alten Meister verdeutlicht und mich in der Überzeugung von der Notwendigkeit und von der Richtigkeit der von mir vorgenommenen geringfügigen Änderungen bei Übersetzung der überlieferten Volkslieder bestärkt. Ich halte mich deshalb nicht nur für berechtigt, sondern geradezu für verpflichtet, die Brevis zu Beginn des Liedes Nr. 6 mit 𝅗𝅥 zu übersetzen und nicht mit 𝅝. Im letzten Falle würden wir keinen Quintupeltakt erhalten, obgleich derselbe sehr deutlich zu erkennen ist. Für die Berechtigung meines Verfahrens spricht außer dem bereits Erwähnten noch das Beispiel anderer Autoren, so z. B. Liliencrons. Auch er übersetzt in dem von Böhme übernommenen Liede Nr. 36 seiner Liedersammlung „Der Graf an dem Brunnen" die Anfangsnote nicht mit einer 𝅝, obgleich Böhme an der Stelle eine Brevis (𝅜) hat, sondern mit 𝅗𝅥. Ebenso verfährt er am Schlusse des ersten Abschnittes vor dem Repetitionszeichen. Böhme hat daselbst eine Brevis, Liliencron übersetzt diese mit 𝅗𝅥 und nicht mit 𝅝. Offenbar lag ihm deran, durchweg den Tripeltakt zu haben. Durch diese kleine in unwesentlicher Wertverminderung bestehende Korrektur hat Liliencron das Lied weder seinem inneren Charakter, noch seiner äußeren Form nach verdorben.

Die Longa (𝅜) interessiert uns als Schlußnote. Liliencron übersetzt sie gewöhnlich mit 𝅝, manchmal aber, wenn es der Takt erfordert, auch mit 𝅗𝅥 (vgl. Nr. 36 seiner Liedersammlung: „Der Graf an dem Brunnen"). In vierstimmigen Sätzen hat er dafür 𝅝 𝅝. Streng genommen ist 𝅝 keine richtige Übersetzung der Longa, denn ihr eigentlicher Wert entspricht vier ganzen Noten unseres Systems, also: 𝅜 = 𝅝 𝅝 𝅝 𝅝. Aber diese Übersetzung würde trotz ihrer Genauigkeit keinen Vorzug vor der vorhergehenden haben, weil sie nicht das wiederzugeben vermag, was in das Lied ursprünglich hineingelegt worden ist.

Nach meinem Dafürhalten ist die Longa am Schlusse als eine Fermate (𝄐) aufzufassen. Die Mensuralisten hatten dafür kein Zeichen und setzten dafür ihre Longa. Das Volk hat den Schluß wohl verlängert, aber in einem bestimmten Ver-

hältnis zum Rhythmus der ganzen Weise, ebenso wie wir eine $^{3}_{4}$-taktige Melodie nicht mit 𝅝 schließen, sondern entsprechend dem vorgezeichneten Rhythmus.

Würden wir die Liliencronsche Schreibart beibehalten, dann würde die letzte Periode mehr Notenwerte enthalten, als es einem Quintupeltakt entspricht. Daher habe ich die Longa mit 𝅗𝅥 übersetzt; ich glaube nicht, hierdurch das Wesen des Liedes verletzt zu haben. (Daß diese Übersetzung nicht ohne weiteres zu verwerfen ist, geht auch daraus hervor, daß zwei gebundene Longae nicht anders als durch zwei halbe Noten wiedergegeben werden dürfen: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥).

Nur dann habe ich die Longa mit 𝅝 übersetzt, z. B. im Liede Nr. 3, wenn sie als Vereinigung zu einem Ton infolge gleicher Tonhöhe der beiden Schlußlängen im Quintupeltakt der I. Gruppe aufzufassen ist.

Außer den besprochenen Notenumwertungen gehört zu den notwendigen Änderungen das Auslassen von überflüssigen und unnötigen Pausen.

Wir begegnen in den Überlieferungen der Tonsetzer zweierlei Pausen, der Semipausa (𝄻) und dem Suspirium(𝄽). Liliencron setzt für erstere unsere halbe Pause (𝄼), für die andere unsere Viertelpause (𝄽), entsprechend seiner Notenübersetzung. Von diesen Pausen habe ich nur das Suspirium beibehalten und mit unserer Viertelpause übersetzt. Dasselbe findet sich nicht selten zu Anfang einer Melodieperiode als Ruhe- oder Atemzeichen; es muß zu Beginn eines Abschnittes stehen, da die vorhergehende Periode gewöhnlich mit zwei oder einer Länge schließt. Das Suspirium entspricht dem Komma zwischen zwei Textzeilen. In alten Aufzeichnungen steht es zuweilen auch am Anfang des Liedes, wenn dasselbe einen Auftakt (mit einer Minima [𝅗𝅥], nicht Semibrevis [𝅜], hat. Die alten Mensuralisten haben das Suspirium vor die Auftaktnote gesetzt, um wegen der Mehrstimmigkeit auch in der führenden Stimme einen Volltakt zu haben (vgl. die Beispiele auf Seite 24). In unseren Übersetzungen sind aber sämtliche Lieder einstimmig; auch die Taktverhältnisse sind wesentlich andere, natürlichere. Ich habe deshalb das Suspirium zu Beginn

des Liedes fortgelassen und dafür die kurze Anfangsnote um den Wert der fortgefallenen Pause verlängert. Dabei richtete ich mich nach den Direktiven anderer Beispiele, die trotz tonloser Vorsetzsilbe im Text die Melodie mit einer Länge einsetzten, wie z. B. in Nr. 18. Die Dehnung am Anfang entspricht ungefähr der Auffassung des jambischen Dimeters der Alten, der bekanntlich in zwei Dipodien zerfällt, bei welchen die erste Silbe anceps sein kann, z. B.

Deus creator omnium.

Die Semipausa habe ich durchweg fortgelassen, weil sie nur in den mehrstimmigen Sätzen der Kontrapunktisten einen Sinn hat; die Pausen dauerten oft mehrere Takte hindurch; die natürliche Folge davon war ein Zerreißen der Melodie. Solches Zerstückeln der Tonfolge ist im einstimmigen Gesange widersinnig, deshalb sah sich schon Böhme veranlaßt, bei Aufzeichnungen der einstimmigen Weisen die Pausen fortzulassen. „Auswerfen oder Kürzen der Pausen mußte zuweilen erfolgen. In mehrstimmigen Sätzen sind bekanntlich bei Zeileneinschnitten oft lange Pausen eingeschoben, die für den einstimmigen Gesang keinen Zweck und Sinn haben, darum habe ich diese Zwischenpausen entweder ganz fortgeworfen oder nur so viel davon beibehalten, als zur Taktfüllung nötig war.“ (Böhme.)

Wie solche taktfüllende Pausen gesetzt wurden, zeigt uns ein Beispiel bei Liliencron (Nr. 104); dasselbe bei Böhme Nr. 101; da ist eine Pause zwischen zwei Noten am Schlusse eines Taktes gesetzt ohne Rücksicht auf den Text; die Folge ist eine ganz unmotivierte Wortspaltung

Dem Volke ist gar nicht eingefallen, solche Kunststücke auszuführen.

## IV.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen, so erhalten wir Folgendes:

Die mittelalterlichen Volkslieder sind uns in einer Form überliefert, die in rhythmischer Hinsicht vielfach dem Original nicht entspricht. Wir wissen, daß die alten Tonsetzer an den vorgefundenen Volksweisen dem neugewählten Taktmaß zuliebe die verschiedenartigsten Änderungen vorgenommen haben, indem sie Notenwerte umänderten oder verwechselten, Tonfolgen durch Pausen zerrissen, ebenso Worte spalteten, Wort- und Taktakzente verschoben, so daß eine sprachwidrige Betonung entstand; der angeborene Rhythmus wurde von ihnen durch andere, dem Liede nicht eigentümliche Taktarten, durch zwei- oder dreiteilige Takte, durch regelmäßigen oder unregelmäßigen Taktwechsel willkürlich ersetzt.

Die primäre Rhythmik vieler von den überlieferten Liedern ist der Quintupeltakt, welcher durch die deklamatorische Dehnung des Endreimes bedingt ist. Zu seiner reinen Wiederherstellung bedarf es manchmal unbedeutender Korrekturen der oben erwähnten Änderungen. Diese Korrekturen erfolgten nicht nach Willkür, sondern sie fanden nur an solchen Stellen statt, wo ihre Notwendigkeit aus der ursprünglichen Anlage des Liedes deutlich hervorging. Sie sind von geringfügiger Art und tun dem Charakter des Liedes nicht den geringsten Abbruch.

Die folgenden Beispiele mögen im einzelnen die vorliegende Ausführung näher veranschaulichen.

Zum Schluß sei es mir gestattet, Herrn Professor Dr. Albert Thierfelder für die freundliche Anregung zu dieser Arbeit sowie für seine Ratschläge meinen verbindlichsten Dank hierdurch zum Ausdruck zu bringen.

# Vita.

Ich, Alexander Piotrowski, Sohn des Privatiers in Posen, Wladyslaw Piotrowski und seiner verstorbenen Gattin, Marya geb. Holcner, bin am 18. XII. 1878 zu Berlin geboren und katholischer Konfession.

Nachdem ich privatim für die Sexta vorbereitet worden war, besuchte ich von Neujahr 1892 ab das Königliche Berger-Realgymnasium zu Posen, welches ich Ostern 1900 mit dem Maturitätszeugnis verlassen habe. Ich studierte dann vier Semester in Berlin Philosophie und Medizin. Ostern 1902 kam ich nach Rostock und bestand hier am Ende desselben Sommersemesters das Tentamen physicum. Die folgenden fünf Semester widmete ich mich den klinischen Studien. Außerdem studierte ich Musikwissenschaft und Philosophie. Im Sommer 1905 machte ich in Rostock das medizinische Staatsexamen und im Anschluß daran das Rigorosum. Die Doktor-Dissertation handelte über „Untersuchungen über das Verhalten der Nervenfasern in der abgeklemmten Herzspitze“. Die folgende Zeit war ich praktisch tätig, als Assistenz- bzw. als stellvertretender Arzt.

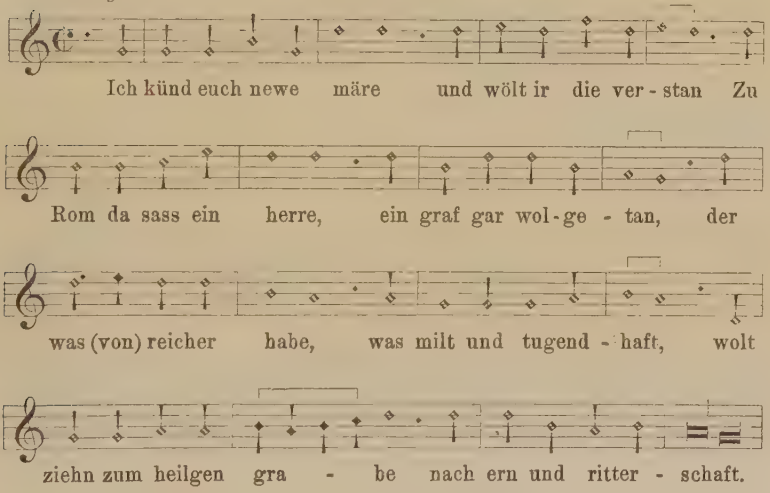
# Gruppe I.

## 1. Der Graf von Rom oder Der Graf im Pfluge.

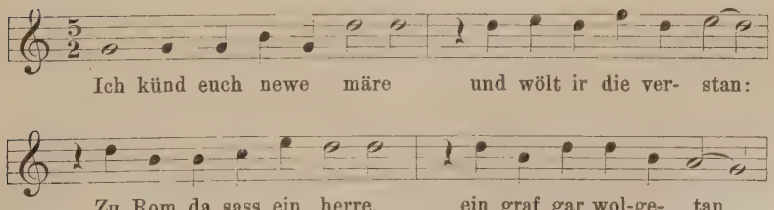
(Böhme Nr. 7.)

*mixolyd.*

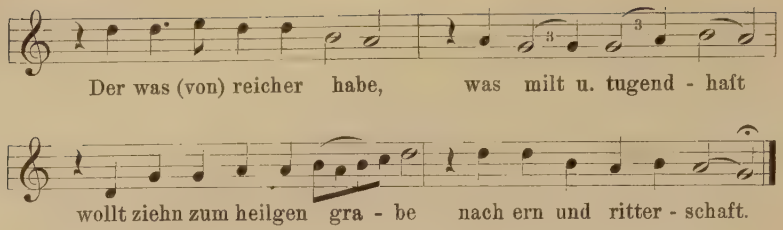
**A**



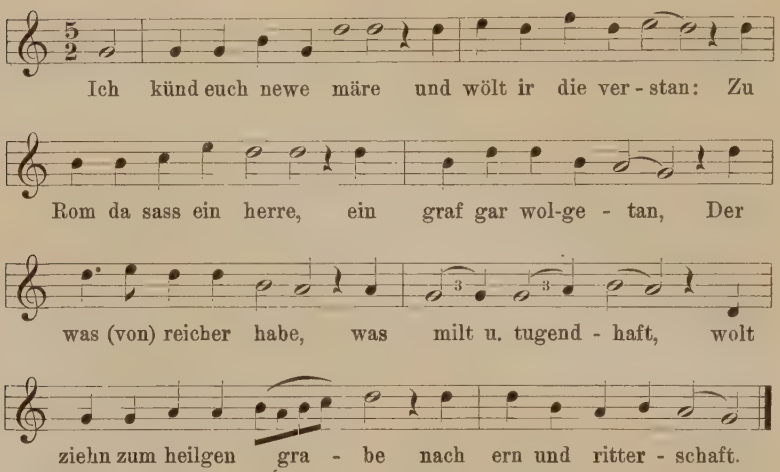

**B** [1])




[1]) Typus.



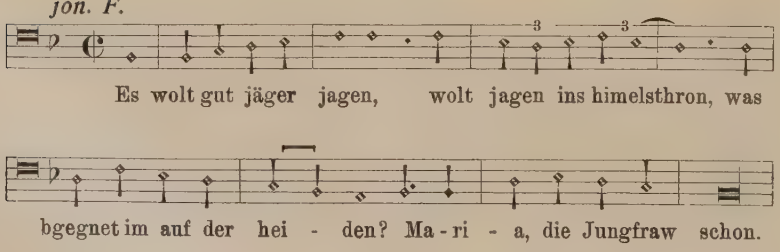

**B** [1])




## 2. Vom geistlichen Jäger. (Böhme Nr. 598.)

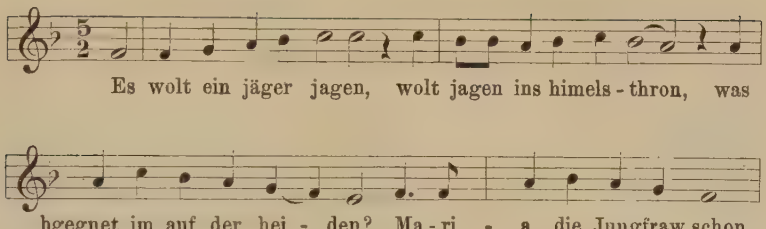
**A**

*jon. F.*




[1]) Mit Auftakt.

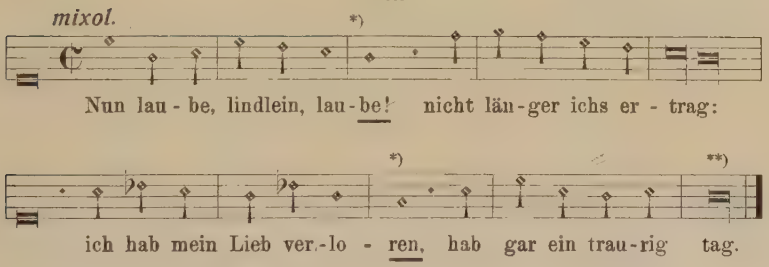
**B**



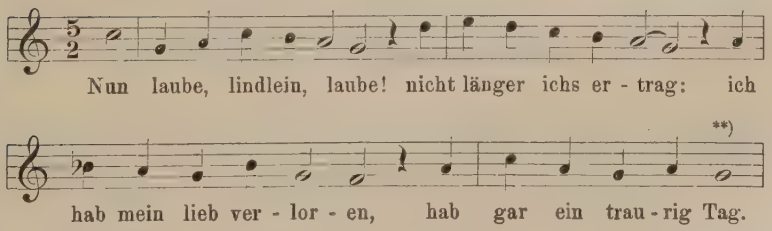

## 3. Nun laube, Lindlein, laube!

(Böhme Nr. 175.

**A**




**B**



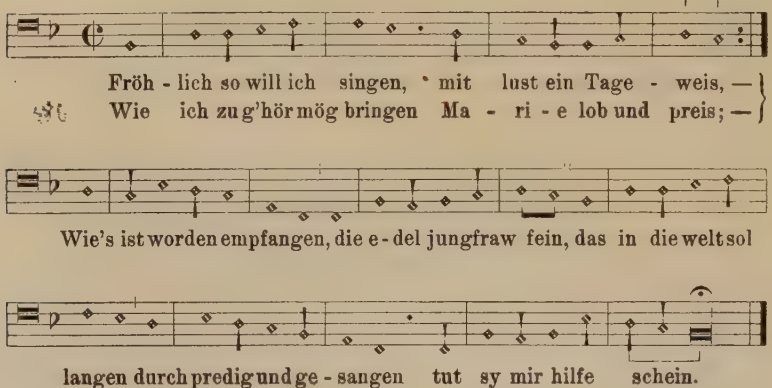

*) Akzentverschiebung durch falsche Stellung des Taktstriches.
**) cf. pag. 15: Anmerkung.

## 4. Marienlied des 15. Jahrhunderts.

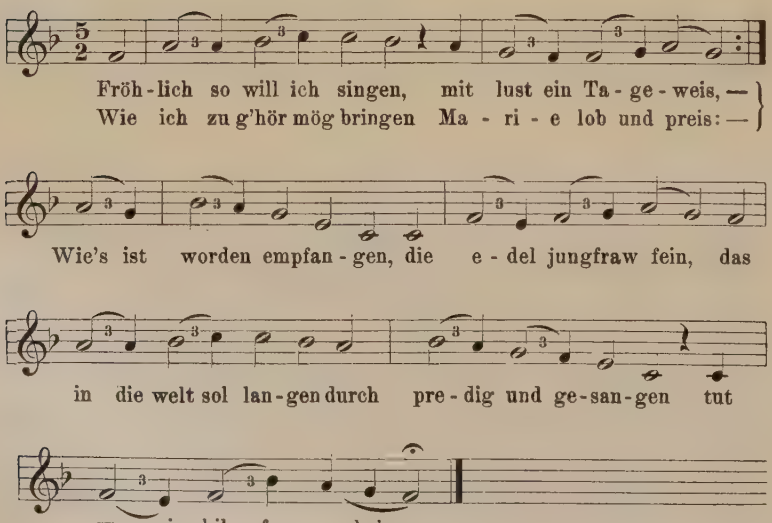
(Böhme Nr. 602.)

*jon. F.*

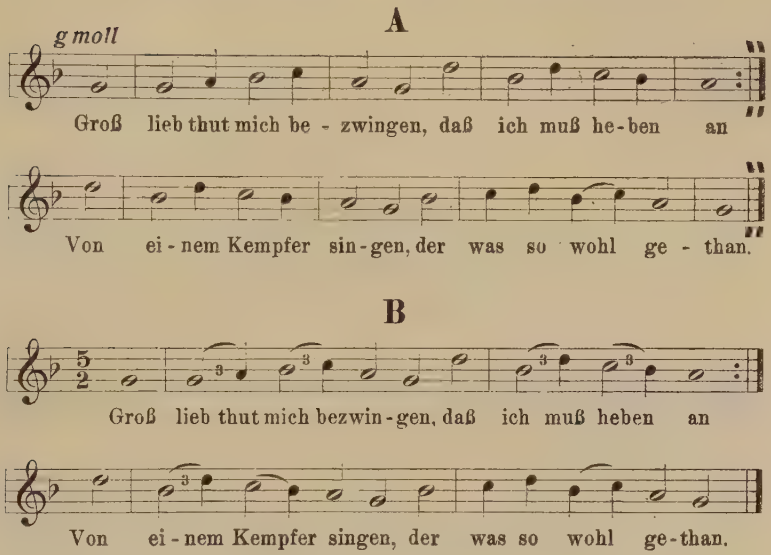
**A**




**B**

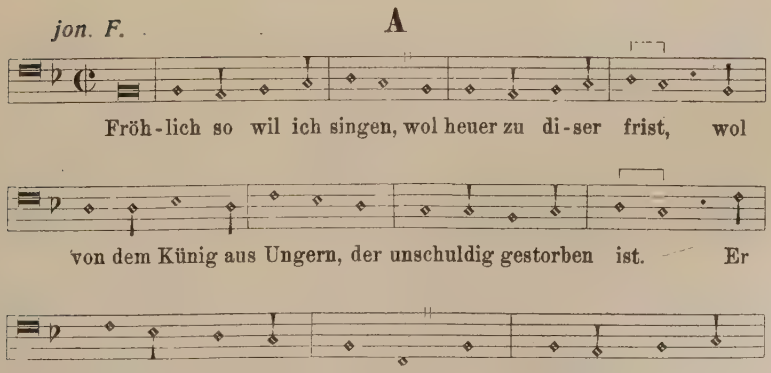


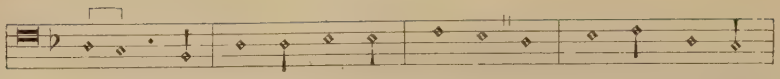
## 5. Der Kämpfer geistlich. (Böhme Nr. 589.)

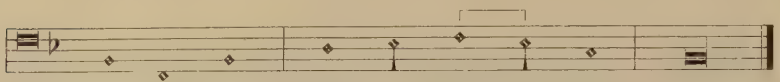



## 6. König Ludwig aus Ungarn († 1526).

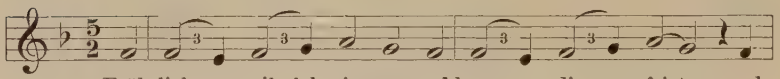
(Böhme Nr. 392.)

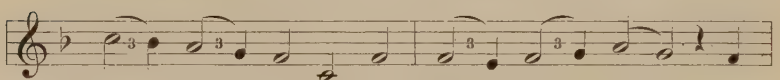


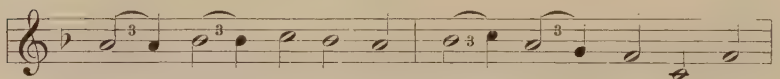


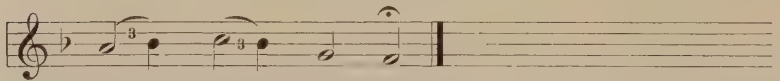




## B





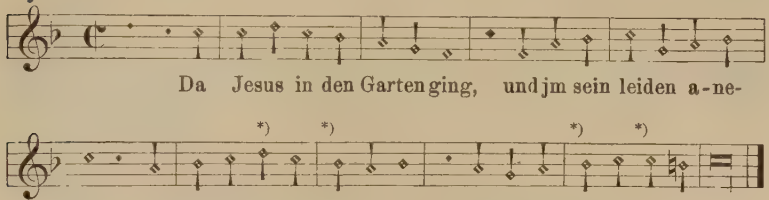

*) Die letzte Zeile ist unregelmäßig. — Liliencron führt denselben Text (unter Nr. 7) unter einer anderen Melodie, die auch im $^5/_2$ Taktmaß gehalten ist, nämlich: „Fröhlich, so wil ich singen mit lust ein tageweis“ vgl. Nr. 4 unserer Beispiele.

# Gruppe II.

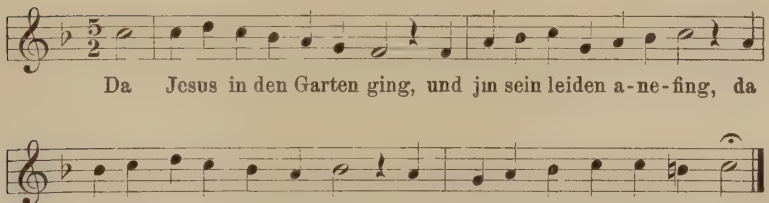
## 7. Vom Leiden unsers Herrn. (Böhme Nr. 542 b.)

*jon. F.*

**A**



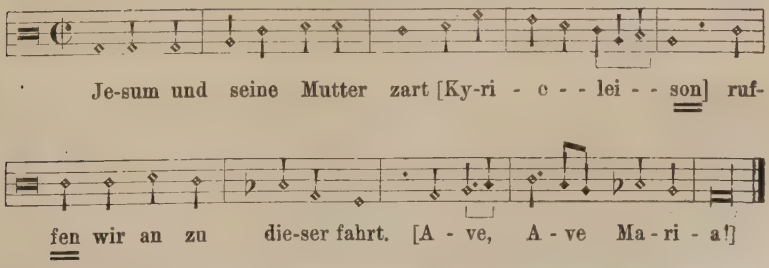

**B**




## 8. Ruf um fruchtbares Wetter.**)

(Böhme Nr. 575.)

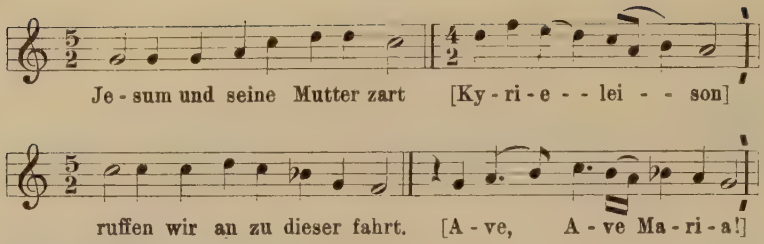
**A**




*) Liliencron hat an diesen Stellen halbe Noten, vgl. Nr. 76 seiner Liedersammlung.

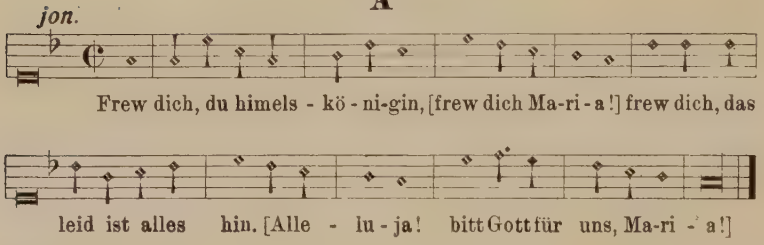
**) Lied mit Refrain.

**B**

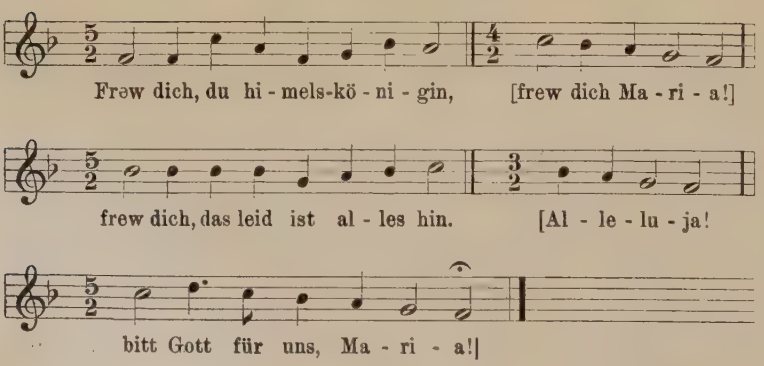



## 9. Osterlied *) (Böhme Nr. 562.)

**A**




**B**



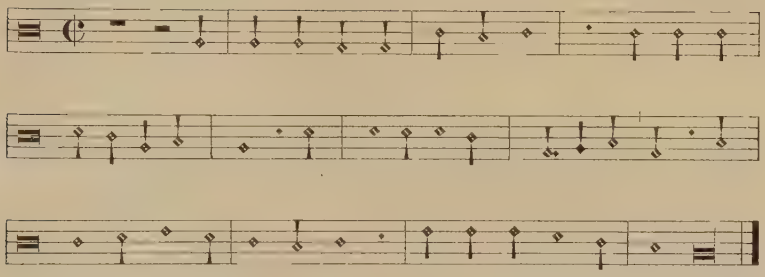

*) Lied mit Refrain.

## 10. Noch ein Lindenschmidston.*)

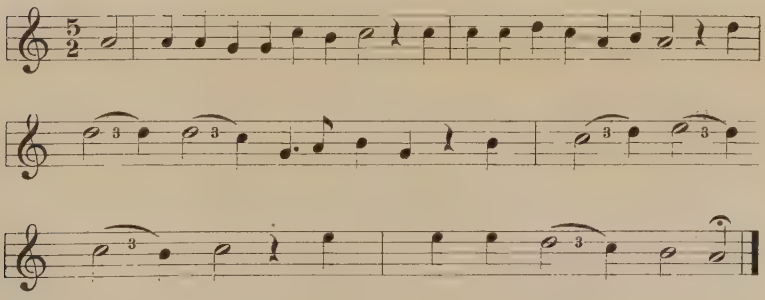
(Böhme Nr. 377.)

**A**

*aeolisch.*



**B**



*) Vergl. Kap. II Schluß.

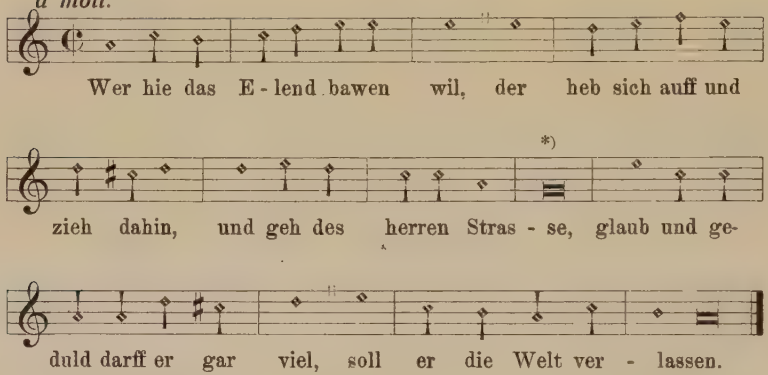
# Gruppe III.

## 11. Geistliches Lied im Jacobston.

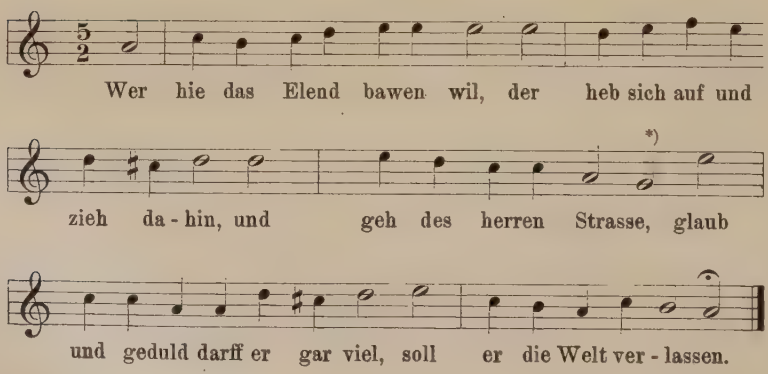
(Böhme Nr. 611 c.)

M. Praetorius. Mus. Sion VII Nr. 187.

**A**

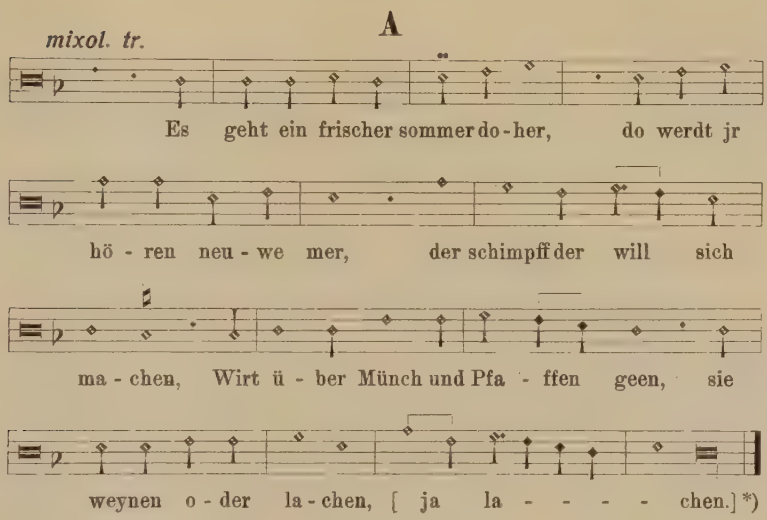


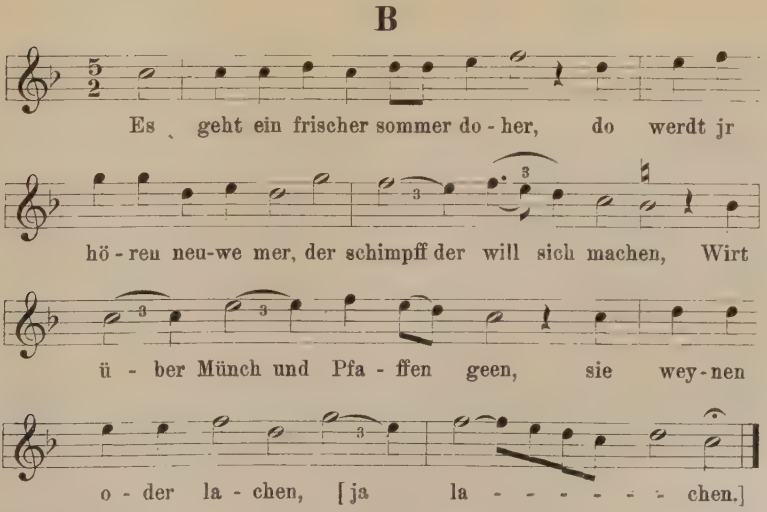

**B**




*) Vgl. Kap. III, pag. 23.

## 12. Ein neues Liedlein, die evangelische Lehre betreffend (1524). (Böhme Nr. 387.)



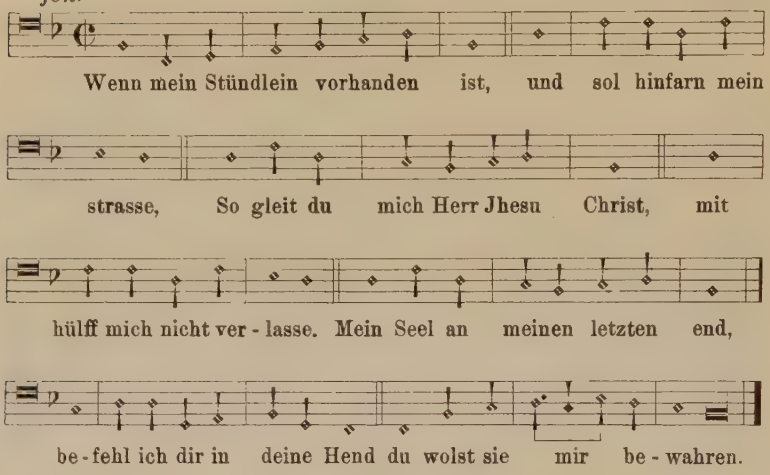

*) Refrain.

# 13. Das letzte Stündlein. (Sterbelied.)

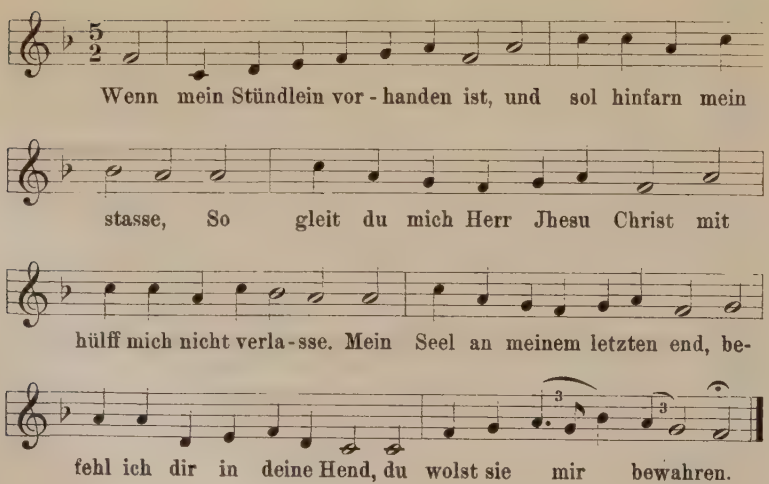
(Böhme Nr. 659.)

**A**

*jon.*

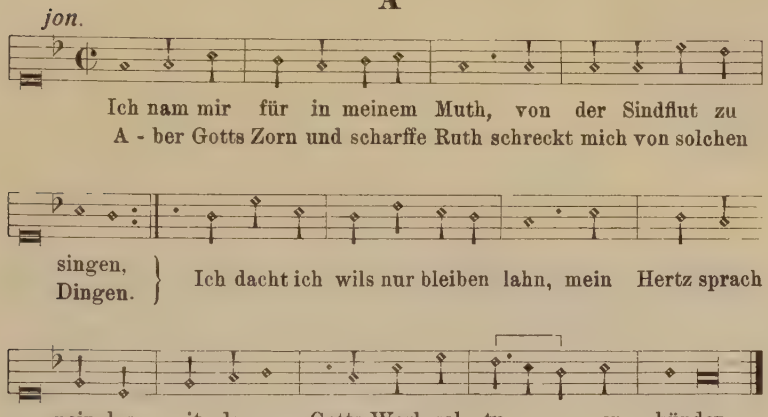



**B**

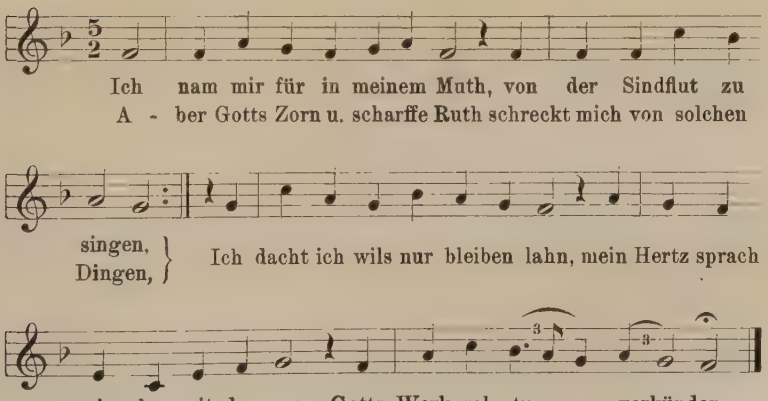


## 14. Von der Sindflut. (Böhme Seite 766.)

### A



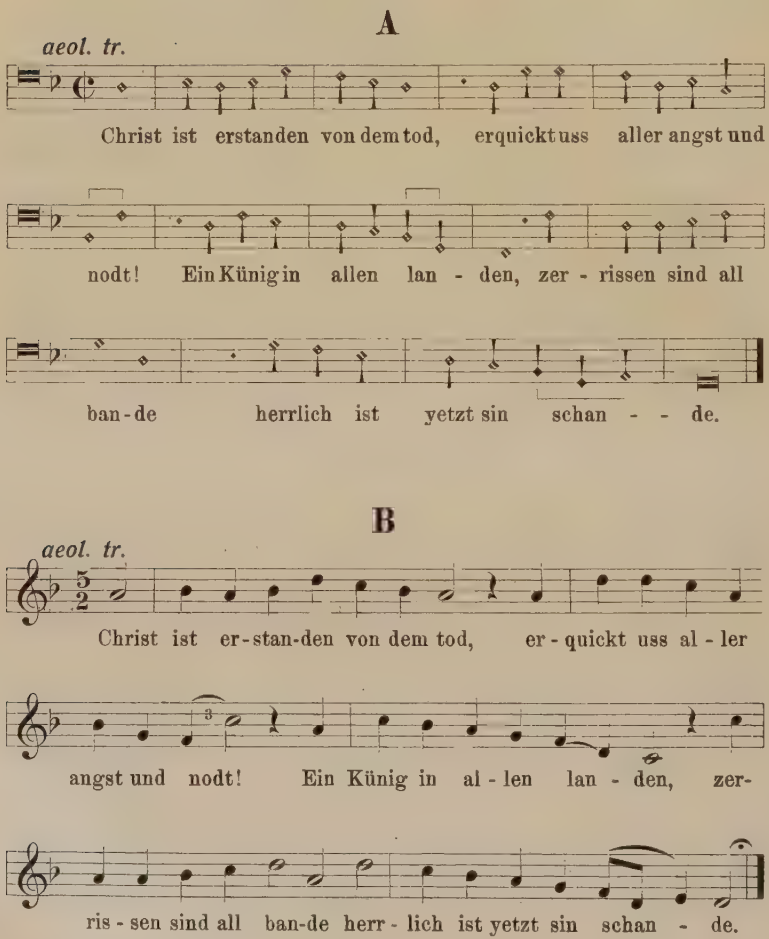

### B



## 15. „Ein gsang uff Ostern zu singen.“

(Von Thomas Blaurer.)

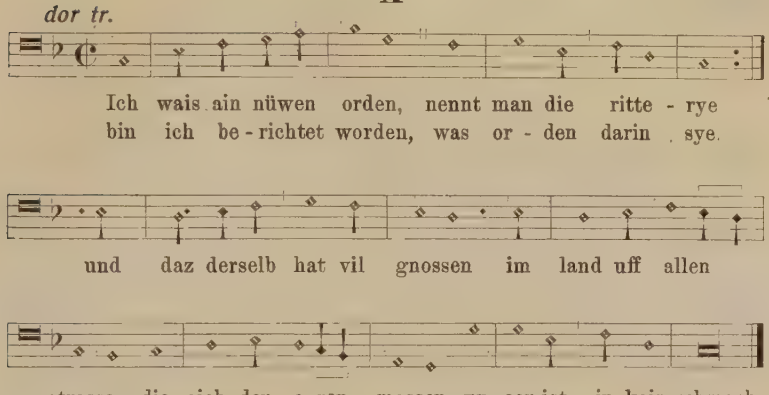
(Böhme Nr. 141 I.)



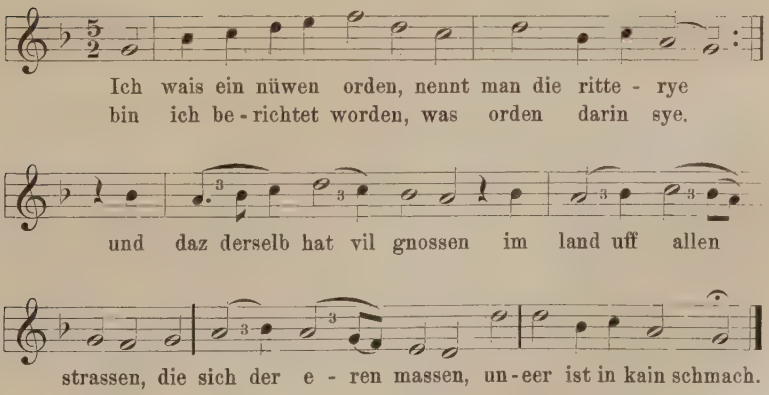
# 16. Die Raubritter. (Böhme Nr. 380.)

(Ged. v. Schenkenbach, 1510—12.)

**A**



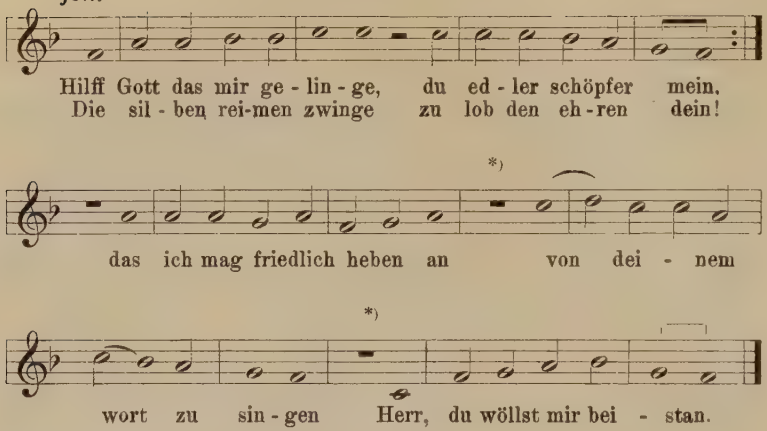

**B**



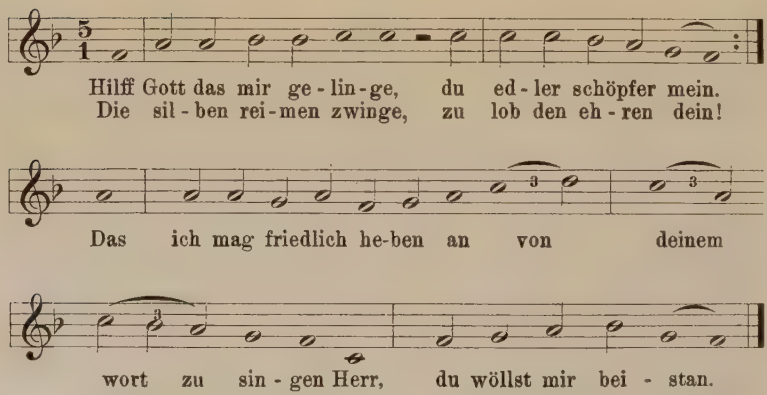
## 17. Eine andere Melodie. (Böhme Seite 78 d.)

**A**

*jon.*




**B**

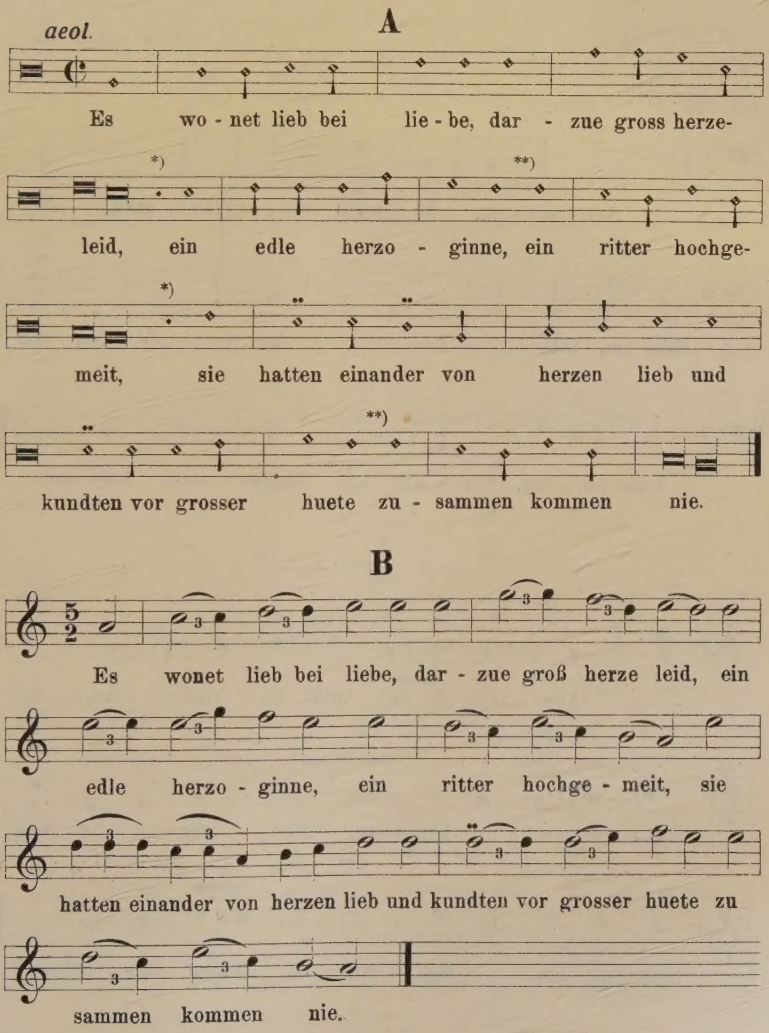



*) Die unnötigen Pausen sind in der Übersetzung fortgelassen.

# 18. Ritter und Herzogstochter.

## (Böhme Nr. 19.)

(Bei Liliencron Nr. 37, Abendgang.)




*) Die Pausen sind in der Übersetzung als unnötig fortgelassen.

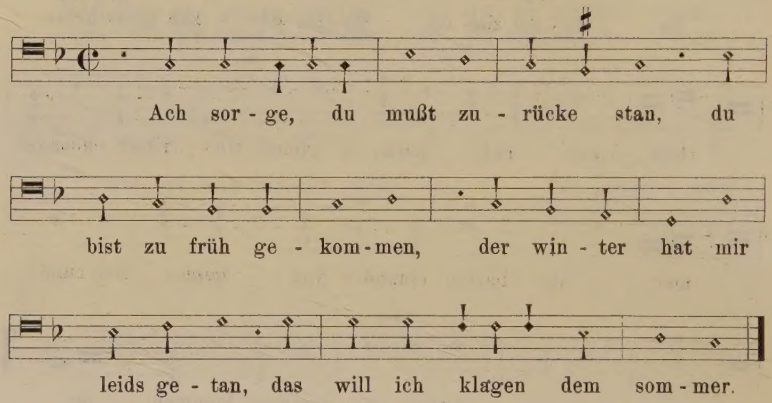
**) In der Liliencronschen Lesart sind an den Stellen Pausen.

## 19. Winterlied oder Maß in allen Dingen.

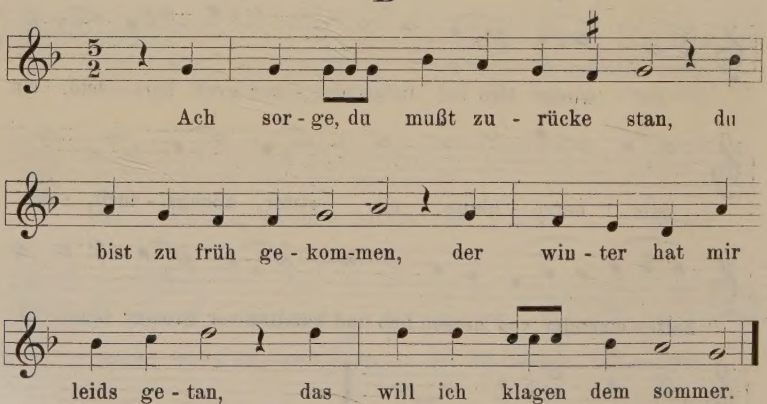
(Böhme Nr. 152.)

**A**

*dor. tr.*

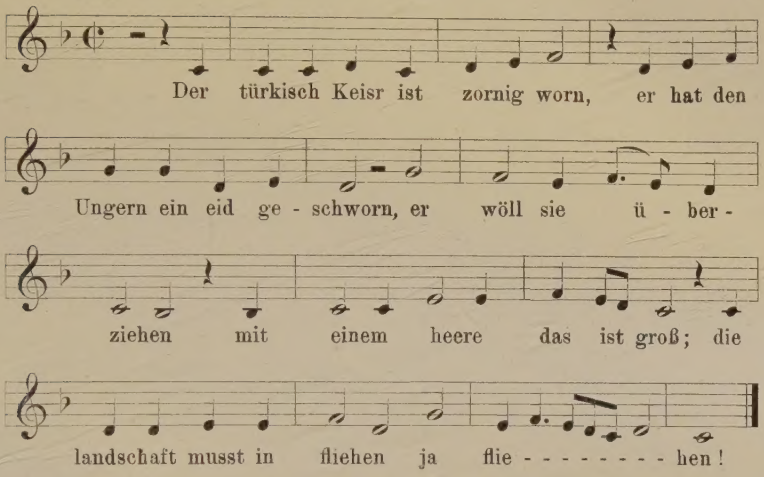



**B**

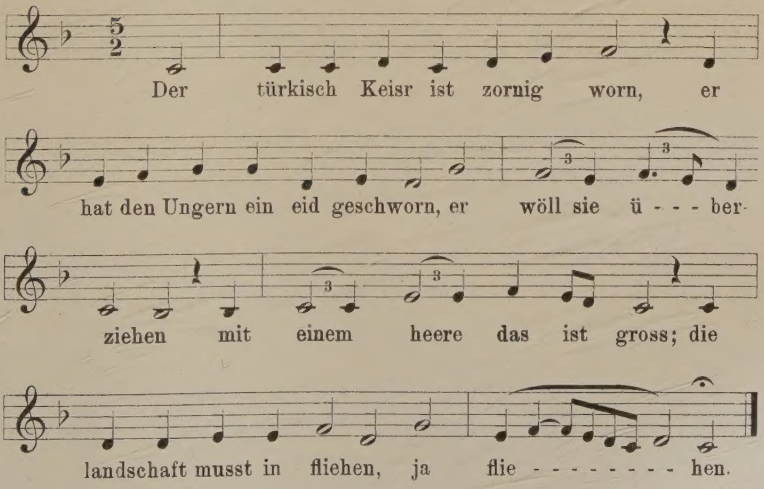


## 20. Türkennot. (Liliencron Nr. 6 B.)

### A




### B



Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.